

Lecture/Riletture

Rileggere Ackerman: *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*

Fabrizio Agnello

Il libro, pubblicato nel 2002 dal Massachusetts Institute of Technology con il titolo *Origins, Imitations, Conventions: Representation in the Visual Arts* (fig. 1), è una raccolta di 12 saggi scritti da Ackerman a partire dal 1994.

James S. Ackerman (1919-2017) è stato uno dei maggiori studiosi dell'architettura del Rinascimento dello scorso secolo. Allievo di Henri Focillon e collega di studi di Richard Krautheimer e di Erwin Panofsky, è stato professore nelle Università di Cambridge e Harvard negli Stati Uniti. In occasione della sua morte, Carlo Olmo scrisse del suo lavoro: «La sua è una storia dell'architettura che dialoga con le altre storiografie, facendo di architetture, anche troppo studiate, esempi per aiutare il lettore a capire quante chiavi siano necessarie per non ridurre la narrazione dell'architettura, che Ackerman cura con vera passione, a mera descrizione o a una storia genealogica». Fra le sue opere possiamo ricordare *L'architettura di Michelangelo* del 1961 (ed. it. Einaudi 1968), *Palladio* del 1966 (ed. it. Einaudi 1972) e *La Villa* del 1990 (ed. it. Einaudi 2013).

La traduzione del titolo del volume *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry* in lingua italiana (fig. 2) non rispecchia a pieno la struttura che l'autore ha dato alla raccolta: i tre termini che compongono il titolo

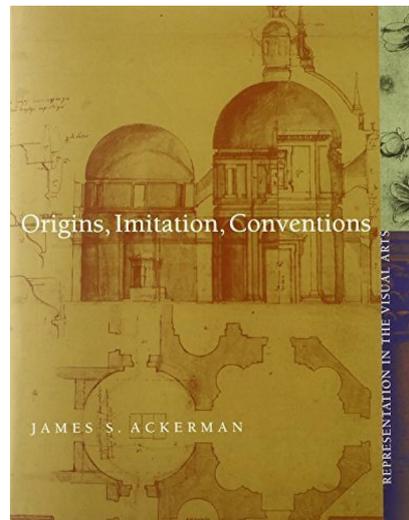


Fig. 1. Copertina dell'edizione originale. Massachusetts Institute of Technology, 2002.



Fig. 2. Copertina dell'edizione italiana. Electa, 2003.

in lingua originale, "Origins", "Imitation", "Conventions", descrivono in modo decisamente più efficace i temi comuni ai dodici saggi, incentrati sulla rappresentazione nelle arti visive.

L'imitazione è, a mio avviso, il tema portante della raccolta, cui fanno da corollario le riflessioni sulle origini e sulle convenzioni.

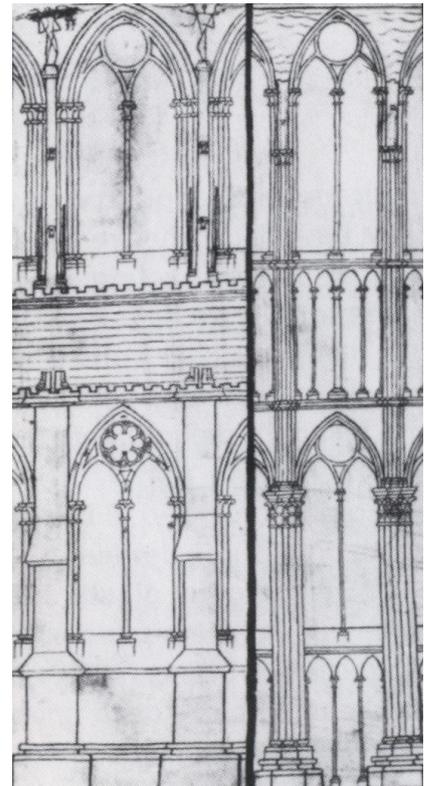
Nella *Prefazione* Ackerman dichiara ciò che accomuna i saggi e il senso del loro accostamento: «i saggi che seguono si incentrano sulla tensione tra l'autorità del passato – che può agire non solo come limitazione ma anche come sfida e simbolo – e il dono, potenzialmente liberatorio, dell'invenzione [...] l'approccio alla storia adottato in queste pagine [...] illustra le modalità con cui artisti e storici dell'arte si sono relazionati, e allo stesso tempo contrapposti, ai loro predecessori, ai metodi convenzionali di rappresentazione e anche alle esigenze contemporanee» (p. 4).

I primi quattro saggi della raccolta si riferiscono, per esplicita ammissione dell'autore, al tema delle "origini", intese come momenti di affrancamento da tradizioni precedenti. Nei saggi successivi, a eccezione dell'ultimo, che si riferisce in modo esplicito alla convenzione, i tre temi sono strettamente intrecciati. La questione della mimesi, particolarmente cara agli studiosi del disegno di architettura [1] ricorre frequentemente nel primo saggio, del 1994, intitolato *Sulle origini della storia e della critica dell'arte*. Il processo che conduce alla separazione dell'artista dall'artigiano, e con essa alla nascita della storia e della critica d'arte, viene avviato, nella ricostruzione di Ackerman, grazie al superamento della mimesi come parametro di valutazione dell'opera d'arte, ovvero nel superamento del giudizio di valore di un'opera in base alla sua capacità di essere "specchio" della natura. In maniera

molto chiara l'autore individua una linea evolutiva che, partendo dalle considerazioni sulla necessità di raffigurare gli stati d'animo insieme agli aspetti fenomenologici, giunge all'idea, condivisa da Leon Battista Alberti, che l'opera d'arte raffiguri un'idea di bellezza astratta concepita dall'autore dell'opera. Nel *De pictura* Alberti cita il celebre aneddoto del pittore Zeusi che, incaricato dalla città di Crotona di raffigurare Elena di Troia trae, dalla cinque più belle fanciulle della città, i tratti meglio rispondenti alla sua idea di bellezza. Si crea così il presupposto per l'affermazione della figura dell'artista, che «ha da offrire qualcosa di più della mera abilità manuale nella riproduzione» (p. 16). Sarà però Giorgio Vasari, a giudizio di Ackerman, a concludere il percorso, applicando all'arte l'idea di periodizzazione che Cicerone aveva applicato alla retorica, per condurre alla definizione di "stile", concetto che condiziona la storia e la critica d'arte fino alle avanguardie del XX secolo. Di particolare rilievo, all'interno del saggio, la menzione di un passo tratto da una lettera scritta dallo studioso bizantino Manuel Chrysoloras, «che giunse in Italia nel 1395 e insegnò il greco a molti umanisti: "Nelle statue e nei dipinti non ammiriamo tanto la bellezza dei corpi, quanto piuttosto la bellezza della mente dei loro artefici. Questa, al pari di cera ben modellata, ha riprodotto nella pietra, nel legno, nel bronzo o nei pigmenti un'immagine colta attraverso l'occhio della mente"» (p. 17). Il testo richiama in modo sorprendente un illuminante aforisma di Karl Kraus, richiamato da Vittorio Ugo nel suo saggio sulla mimesi: «In un vero ritratto si deve poter riconoscere quale pittore rappresenta» [2].

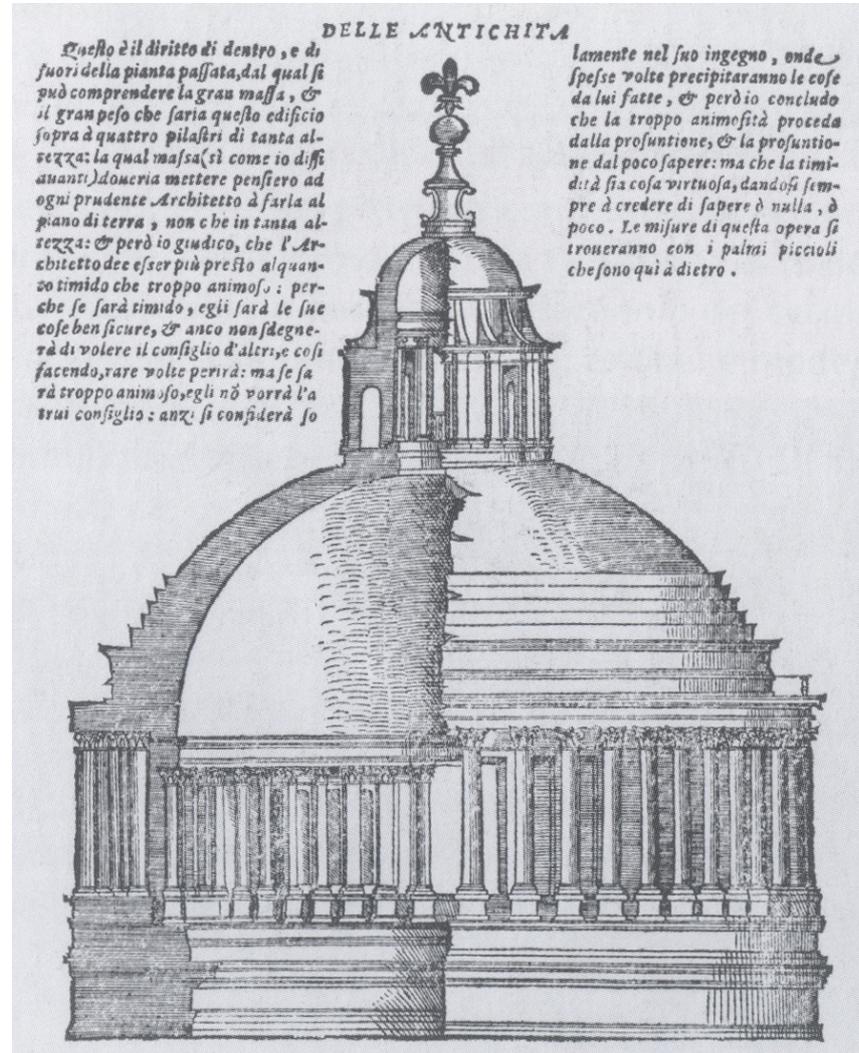
Il saggio successivo, intitolato *Origini del disegno architettonico nel Medioevo e nel Rinascimento*, è composto da due parti,

Fig. 3. Villard de Honnecourt, prospetto esterno e interno della campata del coro della cattedrale di Reims, 1230 ca. Parigi, Bibliothèque Nationale, 19093, p. 62 (fig. 3, p. 35).



scritte rispettivamente nel 1997 e nel 2000 e intitolate: *Villard de Honnecourt nella cattedrale di Reims* e *Le convenzioni del disegno nel tardo Gotico e nel primo Rinascimento*. Il testo conduce il lettore all'interno di uno dei temi più sensibili della storia della rappresentazione "pre-digitale": la contrapposizione fra prospettiva e proiezioni parallele, ortogonali e oblique [3]. Una breve menzione dei più antichi disegni a noi pervenuti – «alcuni papiri egizi, la pianta marmorea di Roma, un prospetto in scala 1:1 del timpano del Pantheon [...] e la pianta su pergamena dell'abbazia di San Gallo» (p. 29) – è subito seguita dalla disamina di alcuni disegni del noto taccuino di Villard de Honnecourt, databili a un periodo compreso fra il 1220 e il 1235. Ackerman si sofferma in particolare su un disegno (fig. 3) nel quale sono accostate, ai fianchi di una corposa linea di demarcazione, la sezione e il prospetto di una parte del coro della Cattedrale di Reims, per annotare la quasi perfetta aderenza del disegno ai canoni della proiezione ortogonale. L'analisi del disegno di Villard de Honnecourt è il punto di partenza per la disamina della contrapposizione tra la rappresentazione prospettica, vicina alla nostra percezione, e la proiezione ortografica, distante dal dato percettivo ma più aderente alla reale configurazione dell'opera di architettura. Alberti, già citato per un passo tratto dal *De pictura*, ritorna in questo saggio con un noto brano tratto dal *De re aedificatoria*, nel quale afferma: «Tra l'opera grafica del pittore e quella dell'architetto c'è questa differenza: quello si sforza di far risaltare sulla tavola oggetti in rilievo mediante le ombreggiature e il raccorciamento di linee ed angoli; l'architetto, invece, evitando le ombreggiature, raffigura i rilievi mediante il disegno della pianta, e rappresenta in altri disegni la

Fig. 4. Sebastiano Serlio, progetto di Bramante per la cupola di San Pietro in Vaticano. Da: Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, libri III, 66v 1540* (fig. 17, p. 53).

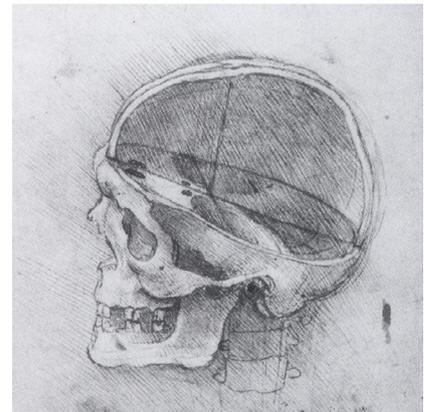
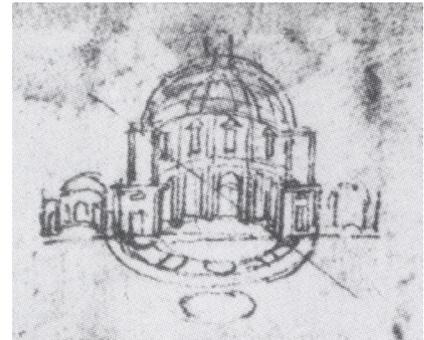


forma e l'estensione di ciascuna facciata e di ciascun lato servendosi di angoli reali e di linee non variabili» (p. 29). Il disegno di prospetto/sezione della cupola di San Pietro di Sebastiano Serlio, che Ackerman attribuisce, retrodatandolo, a Donato Bramante, e quello di Antonio da Sangallo per la chiesa di Monte Moro a Montefiascone vengono riconosciuti come i primi esempi di corretta rappresentazione ortografica dell'alzato di superfici curve (fig. 4). Entrambe le parti di cui si compone il saggio sono concluse da una identica domanda, che l'autore pone, riferendosi ai disegni del taccuino di Villard de Honnecourt, a se stesso e al lettore: «perché la soluzione nord europea del XIII secolo non riuscì a lasciare un'eredità che avrebbe permesso agli architetti del primo Rinascimento di procedere a un livello estremamente più sofisticato di quanto non avvenne?» (pp. 43, 59). Ackerman risponde con diverse argomentazioni: la prima verte sulla figura dell'architetto, che in Italia era spesso anche pittore, e perciò legato ai canoni della "verosimiglianza" prospettica, la seconda si riferisce alle differenze fra l'architettura gotica, popolata da sottili elementi, e quella romanica, caratterizzata dalla presenza di masse murarie. A questi fattori si aggiunge l'autorità di Vitruvio, che, inserendo la scenografia fra le forme di rappresentazione dell'architettura, avrebbe legittimato l'utilizzo della prospettiva nel disegno di architettura, contrariamente a quanto suggerito da Alberti. Il saggio si chiude con l'auspicio che la «interpretazione pittorica della rappresentazione architettonica nell'Italia tardomedievale e rinascimentale, opposta all'enfasi lineare delle immagini gotiche del nord, potrà ampliare la nostra prospettiva critica sull'architettura del Rinascimento» (p. 61). All'interno del saggio, proposta con minore

enfasi rispetto ad altre argomentazioni, appare un'ipotesi estremamente stimolante per gli studiosi di disegno dell'architettura: nel descrivere le difficoltà e le resistenze nella rappresentazione ortografica dell'alzato di superfici curve, Ackerman osserva, riferendosi al disegno di Antonio da Sangallo, che la connessione diretta tra pianta e alzato, per nulla scontata all'epoca, permette di produrre un disegno corretto. Attribuisce il merito dell'idea di eseguire un disegno tramite il riferimento a un altro disegno (pianta/sezione) proprio all'avversaria delle proiezioni ortografiche, ovvero alla prospettiva, così come definita da Piero della Francesca: «la tecnica di trasferimento da un piano all'altro è fondamentalmente la stessa delle proiezioni di scorcio delle figure nell'opera *De prospectiva pingendi* [...] paradossalmente, furono le avanzate ricerche di Piero della Francesca sulla prospettiva pittorica a fornire agli architetti l'opportunità di vincere la loro passione per la prospettiva soggettiva» (p. 56). Ai disegni di Leonardo da Vinci sono dedicati il terzo e il sesto saggio del volume, rispettivamente intitolati *I progetti di chiese di Leonardo da Vinci*, del 1998, e *Arte e scienza nei disegni di Leonardo da Vinci*.

Il saggio sui progetti di chiese di Leonardo da Vinci è un inno alla potenza ispiratrice e alla versatilità del disegno. Ricorda Ackerman che Leonardo non ebbe mai, probabilmente, l'occasione di realizzare una chiesa su commissione. I disegni di chiese furono dunque, per Leonardo, studi sulla geometria e sulla composizione formale privi di qualunque preoccupazione legata alla realizzabilità, sia in termini di rispondenza ai principi dell'*utilitas* che a quelli della *firmitas*. Eppure, proprio per la libertà che li contraddistingue, Ackerman individua in questi disegni alcuni elementi che

Fig. 5. In alto: Leonardo da Vinci, progetto per una chiesa a pianta centrale, 1507 ca. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, 547v/205v, particolare (fig. 28, p. 68). In basso: Leonardo, teschio in profilo e sezione, Windsor Castle, Royal Library, 19057r (fig. 55, p. 127).



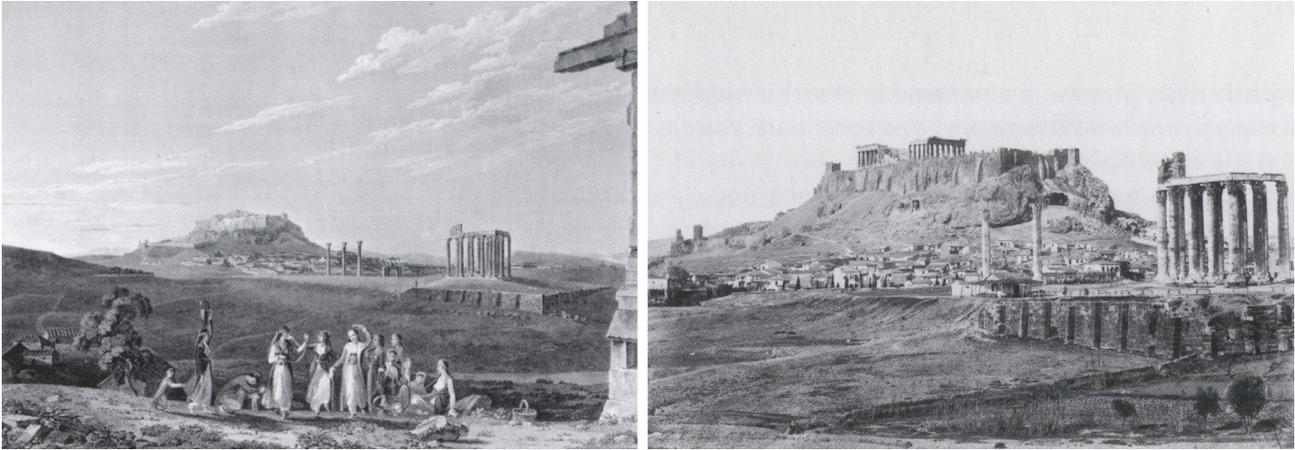


Fig. 6. James Stuart, Nicholas Revett. *The antiquities of Athens. Measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett, Vol. 3, 1761*. A sinistra: L'Acropoli di Atene dall'Agorà. (fig. 43, p. 92). A destra: Dimitri Constantin, *Veduta dell'Acropoli di Atene con il tempio di Giove* (fig. 44, p. 93).

ispireranno progetti posteriori; fra questi, le «masse murarie articolate, disposte attorno alle sagome disegnate dagli spazi vuoti, come se questi fossero stati scolpiti nei loro stessi corpi» (p. 76) che compariranno nei progetti di Bramante per San Pietro, e uno schema che «anticipò quello che nel XVI secolo divenne il modello di riferimento per le facciate delle chiese a pianta longitudinale» (p. 81). Il talento, la libertà espressiva e la diversità di interessi fa sì che Leonardo sperimenti liberamente le tecniche di rappresentazione, indipendentemente dal soggetto, affermando così ancora una volta l'autonomia del disegno: in un piccolo disegno di una chiesa, realizzato in prospettiva, la sezione apre la vista dello spazio interno, mentre metà della pianta, libera dai muri, si estende al di là del quadro verso il centro di proiezione; in questo piccolo disegno Ackerman riconosce l'eco del ben più famoso disegno leonardesco di un teschio, sul quale tornerà nel saggio successivo (fig. 5). Allo stesso modo, nello schema di

pianta di una chiesa riconoscerà un'indiscutibile somiglianza con il disegno di un ingranaggio. La somiglianza fra il disegno del teschio e dell'ingranaggio e i disegni di architettura viene posta in evidenza per mostrare come, per Leonardo, il disegno fosse strumento di conoscenza della realtà e, al contempo, elemento di connessione fra la creazione umana e la natura. Nel secondo saggio, lo spirito di osservazione e il desiderio di conoscenza spingono Leonardo a sperimentare, nella pianta di Imola, la prima proiezione ortogonale di una città e, a tutt'altra scala, uno dei primi esempi di esplosione assonometrica per l'illustrazione di un ingranaggio.

Il quarto saggio, dedicato alle origini della fotografia architettonica, illustra bene un nodo problematico del disegno: il rapporto fra tecnica e tecnologia. Se infatti la tecnica della rappresentazione si riferisce alla capacità rivelatrice del disegno, la tecnologia si riferisce agli apparati strumentali. Il saggio pone in evidenza come, agli albori della fo-

tografia, i professionisti sceglieranno inquadrature simili a quelle fissate, pochi decenni prima, nelle vedute di paesaggio. Per supportare la sua ipotesi, Ackerman accosta vedute e fotografie di uno stesso edificio: «Le due immagini che ho messo a confronto sostengono la mia convinzione che il nuovo deve essere basato sul vecchio e che l'innovazione è invariabilmente mitigata dalla convenzione» (p. 89) (fig. 6). Ovviamente la questione della mimesi ritorna prepotentemente in questo saggio, poiché la fotografia sembra realizzare il sogno di una fedele rappresentazione della realtà. Benché alla rappresentazione informatica sia dedicato il saggio conclusivo del libro, Ackerman la menziona brevemente nell'apertura di questo saggio. Si tratta probabilmente di un'associazione percepita ma non dichiaratamente espressa: se la fotografia degli inizi imita le vedute dei paesaggisti, allo stesso modo il CAD ha imitato per quasi trent'anni il disegno tradizionale, producendo piante, sezioni, prospetti.

Entrambe le tecnologie hanno rivelato la loro capacità di dar luogo a nuove narrazioni, nuovi disvelamenti, nuove "tecniche" di rappresentazione, soltanto molti anni dopo la loro introduzione: la fotografia ha acquisito la capacità di esprimere il punto di vista del fotografo, così come gli strumenti CAD stanno progressivamente conferendo ai modelli tridimensionali un ruolo prevalente nel "disegno", inteso nella sua duplice veste di prefigurazione e raffigurazione dell'architettura.

Nel quinto saggio, *Imitazione*, del 1999, Ackerman passa in rassegna il dibattito sul tema, in un arco temporale che va dall'antichità al 1550. Contrappone, quindi l'idea di "imitazione" a quella di "autorità", sottolineando il maggiore spazio che l'imitazione offre all'innovazione.

Nel settimo (breve) saggio del 1998 su *L'estetica dell'architettura nel Rinascimento*, Ackerman enuncia un concetto che ricorre frequentemente negli altri saggi: l'imitazione degli ordini classici, e in generale dell'antico, è opera d'invenzione da parte dei trattatisti rinascimentali. Le oscure descrizioni degli ordini classici divengono, con Sebastiano Serlio e Jacopo Barozzi da Vignola, una regola graficamente fissata, che rispecchia il loro giudizio: «Vignola, che ammise di non essere giunto alla codificazione della sua regola studiando i migliori esempi della pratica antica, ma "secondo dove mi portava il mio giudizio", tradusse le proporzioni degli ordini in una formula invariabile» (p. 157).

Così, nel saggio seguente su *L'influenza dell'antico sulle ville italiane del Rinascimento*, dopo il doveroso richiamo alle opposte teorie dell'antichità sulla vita



Fig. 7. Andrea Palladio, Chiesa del Redentore a Venezia, veduta dell'abside e della cupola (fig. 110, p. 214).

agreste (Catone e Plinio), Ackerman afferma: «A Luvigliano, come più tardi nella maggior parte delle ville progettate da Palladio, il vocabolario si mantiene essenzialmente romano, ma non la pianta, né la tipologia della rappresentazione. Credo che la principale ragione di un tale rifiuto [...] consista nel fatto che l'irregolarità, l'asimmetria e la dispersione della Villa pliniana [...] non aderiscono all'immagine rinascimentale dell'architettura antica. Analogamente a quanto verificatosi per la creazione di un canone degli ordini architettonici, il riferimento all'antico divenne obbligatorio, ma solo finché i modelli antichi non contravenivano alle regole rinascimentali» (p. 173).

I due saggi successivi, rispettivamente del 1996 e del 1994, intitolati *Daniele Barbaro e Vitruvio* e *Palladio: in che senso classico?*, sono dedicati a una disamina del rapporto di Palladio con la "classicità". Questo rapporto, già anticipato dal saggio sulle ville, viene sviluppato attraverso la disamina della figura di Daniele Barbaro, amico di Palladio e autore di una celeberrima edizione del trattato di Vitruvio, illustrata dallo stesso Palladio, e attraverso una disamina de *I quattro libri dell'architettura* e degli stessi progetti di Palladio, dai quali emerge un rapporto "dialettico" con l'antico. Il saggio su Palladio si apre con la ricostruzione dei passaggi che conducono alla definizione di "classico" in epoca post-rinascimentale, per evidenziare che la varietà dell'opera di Palladio, capace di oscillare fra adesione ai canoni, "capriccio" e capacità di semplificazione (fig. 7), non sempre è stata riconosciuta dagli storici dell'arte: «Quando più tardi la critica definì classici pressoché tutti gli edifici palladiani, venne obnubilato il carattere sottilmente dialettico [...] e di digressione di Palladio dalla pratica degli antichi» (p. 223).

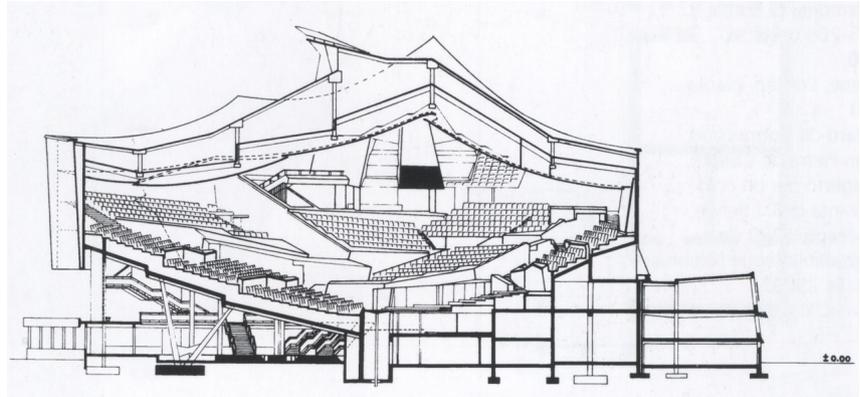


Fig. 8. Hans Scharoun, Philharmonic Hall di Berlino, 1959-1963; sezione longitudinale (fig. 142, p. 252).

L'undicesimo e penultimo saggio, intitolato *Thomas Jefferson e l'Italia*, del 1995, descrive il percorso che conduce lo statista statunitense a interessarsi di arte e architettura e descrive i due progetti da lui concepiti: la residenza di Monticello e la sede dell'Università della Virginia a Charlottesville, richiamando le mimesi e i riferimenti contenuti in entrambi.

L'ultimo saggio, *Convenzioni e retorica nel disegno architettonico*, è scritto nel 2000, a circa venti anni di distanza dalla commercializzazione dei primi software per il disegno con il computer. Ackerman ripercorre le tappe principali della storia millenaria del disegno di architettura, richiamando le connessioni fra lo sviluppo delle forme della rappresentazione e quello degli strumenti e dei supporti (la carta, ad esempio). Riguardo al CAD, alla cui diffusione viene attribuita un'importanza paragonabile a quella dell'introduzione della carta, Ackerman intuisce tre aspetti significativi: il primo riguarda la possibilità di sperimentare nuove forme architettoniche; il secondo, che sembra riferirsi esplicitamente al BIM, all'epoca ancora poco diffuso,

riguarda la possibilità di rappresentare le componenti strutturali e tecnologiche dell'edificio: «Oggi, il CAD è uno strumento e un supporto indispensabile alla definizione di tutti gli aspetti tecnici del disegno operativo, dagli impianti di illuminazione, riscaldamento, acustica, fino alle tubazioni e ai dettagli strutturali» (p. 256); il terzo riguarda la possibilità di costruire modelli digitali che permettono «l'immediata visualizzazione di forme e spazi» (p. 256). Conclude Ackerman affermando che le convenzioni del disegno, a differenza degli stili «non hanno praticamente storia».

Una delle immagini che illustrano il saggio è una sezione della Filarmonica di Berlino di Hans Scharoun (fig. 8), che Ackerman presenta affermando: «Alcuni progetti contemporanei, molto articolati e complessi, rendono difficile tanto il tracciamento quanto la lettura delle sezioni» (p. 252). La mancanza di un'esperienza diretta dell'autore nell'esercizio del disegno di architettura è probabilmente il maggiore limite di questo saggio. Gli editori della versione italiana si sono ispirati a questo saggio

per il sottotitolo del libro, *La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*; tale scelta risulta, al termine della lettura, quanto meno fuorviante rispetto al pur eccellente contenuto dei saggi in esso contenuti.

Proprio in questo saggio, a differenza di tutti gli altri, appare evidente che l'autore si trovi su un terreno con il quale non ha grande familiarità, soprattutto quando affronta la trattazione di disegni di architettura contemporanea. La sezione della Filarmonica è una sorta di cartina al tornasole che mostra questa difficoltà; benché consapevole della possibilità del CAD di generare nuo-

ve forme architettoniche, Ackerman non coglie che la Filarmonica, come la chiesa di Saint Pierre a Firminy di Le Corbusier (l'elenco potrebbe proseguire con opere di Eero Saarinen, Antoni Gaudì e molti altri) sono progetti che non nascono da un disegno di sezione, né di pianta, ma da un'idea spaziale impossibile da tradurre in uno dei disegni "convenzionali" ereditati dalla tradizione, con ciò anticipando quelle sperimentazioni che sarebbero sopravvenute soltanto in una fase più evoluta della rappresentazione informatizzata con Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Zaha

Hadid, Steven Holl e altri ancora. Forse sarà proprio la rappresentazione CAD che condurrà, nel prossimo futuro, al tramonto delle più antiche convenzioni del disegno, per sostituirle con una diretta manipolazione di modelli digitali. La capacità pervasiva dei calcolatori di produrre immagini "realistiche", esponenzialmente incrementata dall'intelligenza artificiale, rende la lettura di questi saggi, incentrati sull'imitazione, utile alla comprensione delle architetture del passato e alla riflessione critica sul futuro dell'insegnamento e della pratica del disegno di architettura.

Note

[1] Interessanti e approfondite considerazioni sulla mimesi sono contenute in: Ugo, V. (1002). *Mimesi*. In R. de Rubertis, A. Soletti, V. Ugo (a cura di). *Temi e Codici del Disegno di architettura*. Roma: Officina edizioni, pp. xx-xx.

[2] Kraus, K. (1972). *Pro domo et mundo – Dell'artista*. In R. Calasso (a cura di). *Detti e contraddetti*. Milano: Adelphi, p. 229. La citazione è tratta da Vittorio Ugo, *op. cit.*, p. 12.

[3] Per un approfondimento su questo argomento si rimanda a Massimo Scolari: M. Scolari (2005). *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospektiva*. Venezia: Marsilio.

Autore

Fabrizio Agnello, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, fabrizio.agnello@unipa.it